

## LA VOIE DES IMAGES. QUATRE HISTOIRES DE TOURNAGE AU PRINTEMPS-ÉTÉ 1944

Sylvie Lindeperg

Lagrasse, Verdier, coll. « Histoire », 2013, 282 p.

Que faire des images filmées du passé, depuis plus d'un siècle que le cinéma existe ? Plus proches de nous, que faire de ces images tournées il y a plus d'un demi-siècle, images de la guerre et des génocides ? Comment les cinéastes ou auteurs de séries télévisées les insèrent-ils dans leurs œuvres d'aujourd'hui ? Comment les spectateurs et téléspectateurs les reçoivent-ils ? S'agit-il de combler la distance entre ce passé et notre présent ? De rendre acceptables, ou attractives, sous prétexte pédagogique, des images qui peuvent être techniquement ratées, et moralement affreuses ? Et de façon plus générale : ce passé à la fois lointain et proche, que peut-on en faire, qu'a-t-on le droit d'en faire ? Entre *Nuit et Brouillard* et *La Rafle*, n'y a-t-il pas une hiérarchie à établir ?

C'est à ces questions que Sylvie Lindeperg se propose de répondre, en analysant quatre situations de tournage pendant une brève période (quelques mois) de l'année 1944 : tournages dans le maquis du Vercors, dans Paris en voie de libération, dans les camps de Terezin et de Westerbork. Ces analyses ont un double intérêt, à la fois informatif et méthodologique. De façon générale, le livre incite à déconstruire l'apparente évidence des images, et à les mettre en doute ou en perspective.

Exemplaire à ce propos, la mise au point sur la célèbre photographie du Vel' d'Hiv, montrant des femmes assises ou couchées sur la piste du stade, souvent reproduite comme document de l'internement des Juifs en juillet 1942. Or elle représente en fait des collaborateurs internés au même endroit entre le 28 août et le 2 septembre 1944, comme l'a démontré Serge Klarsfeld. Il n'existe donc aucune image historique de la rafle du Vel' d'Hiv. Le film *La Rafle* (2010) prétend suppléer à cette absence. Mais c'est oublier *Les Guichets du Louvre* (1974) ou *Monsieur Klein* (1976). C'est surtout s'inscrire dans une logique « empathique » que Sylvie Lindeperg critique à juste titre : *La Rafle* « vide l'histoire de sa substance politique et de son intelligibilité pour n'en conserver que l'écume

émotionnelle, l'édification morale, la privatisation des luttes collectives et la compassion pour les victimes. » Et de rappeler que le « devoir de mémoire » « procur[e] un bienfaisant confort moral, clos sur lui-même, privé d'introspection sur le présent, dépouillé de sa responsabilité à l'égard du futur. » Le Vel' d'Hiv fut encore utilisé pour regrouper les Algériens arrêtés en 1958...

Sur la Résistance, peu d'images au départ, pour des raisons évidentes de sécurité. En 1944, à l'approche de la Libération, des tournages clandestins ont lieu, destinés aux Alliés – puis des « images d'après coup », reconstituées pour servir de témoignage. L'auteur retrace l'histoire complexe du film *Au Cœur de l'orage* de Le Chanois, sur les maquis du Vercors, réécrit à plusieurs reprises en tenant compte des réactions du Comité de libération du cinéma français (CLCF), des FTP, des gaullistes, et qui utilise des scènes tournées après coup, faute d'archives immédiates utilisables. En revanche, le film *La Libération* de Paris, tourné par les cameramen du CLCF, pris sur le vif, avec des risques réels, montre plutôt l'issue des combats que leur déroulement : mais la bande-son « qui reproduit en boucle des bruits de détonation, enrôl[e] dans une atmosphère guerrière les images plus paisibles. » Les cameramen refusèrent parfois de filmer une exécution de soldats allemands, des femmes tondues ; certains de ces derniers plans, tournés par des amateurs, furent écartés au montage, de même que les images des *snipers* qui tirent sur la foule rassemblée à Notre-Dame. Ces images en revanche furent récupérées par les monteurs américains, pour mettre en évidence les brutalités de l'épuration, contrastant avec le défilé des troupes alliées sur les Champs-Élysées. Où l'on voit que l'image, qu'on peut croire naïvement « objective », peut servir des messages politiques précis et parfois contradictoires.

Par la suite, les producteurs utilisent des plans empruntés à des fictions d'après-guerre (*Un Ami viendra ce soir*, *La Bataille du rail*) ou à des scènes reconstituées (pour le Vercors, *Au Cœur de l'orage*). Ainsi l'exécution de Guy Môquet et de ses compagnons est « représentée » par la scène équivalente du film *La Bataille du rail* (1945). Mais si les nazis avaient filmé cette exécution, ils l'auraient fait différemment : « car l'archive filmée est aussi une archive de manières de filmer. »

De cette « manière de filmer », les deux tournages, celui de Terezin et celui de Westerbork, offrent deux exemples également suggestifs, mais sans doute pas entièrement conformes aux volontés des commandi-

taires. Le film de propagande sur Theresienstadt fut tourné par une équipe d'internés juifs, sur l'initiative du responsable du Bureau des affaires juives de la Gestapo de Prague, et financé avec l'argent confisqué aux Juifs tchèques. Il s'agissait de présenter Terezin comme une villégiature paradisiaque et de dissimuler sa fonction de camp de transit, les destinataires étant la Croix-Rouge, le Vatican, les pays neutres. Aucune copie complète n'a été retrouvée : on en connaît le tiers, mais la structure d'ensemble a pu être reconstituée grâce aux archives du metteur en scène (gazé à Auschwitz) et aux photogrammes du film. C'est l'inverse de *Der Ewige Jude* (1940), tourné dans les ghettos de Varsovie et de Lodz, qui prétend montrer la race juive dégénérée, ce qui est avant tout le résultat des persécutions nazies. Au contraire, *Theresienstadt* montre des Juifs athlétiques, sportifs et travailleurs. Peu exploité, il est surtout envisagé comme pure propagande : l'analyse de Lindeperg montre au contraire « les traces de réel qui lézardent le masque de la propagande. »

En effet, à l'intérieur même du camp, certains internés tentaient de saboter l'image programmée par les nazis : des dessinateurs, qui produisent pour la propagande des chromos idylliques du camp, font aussi des œuvres clandestines qui la dénoncent, et que souvent ils paieront de leur vie. Le film ne pouvait évidemment en garder trace. En revanche la musique, si importante à Theresienstadt, offre des occasions de contrebande qui sont saisies par le film : hymne national allemand réécrit en mineur, hymne national tchèque dissimulé dans le contrepoint ; plusieurs mesures du *Kol Nidré* qui signifieraient : « que ces images ne soient pas regardées comme de vraies images, ni nos paroles comme disant la vérité. » Mais le film est aussi fictionnalisation, mise en scène : c'est ainsi que des scènes « familiales » sont tournées avec des personnalités éminentes des communautés juives de Berlin et d'Amsterdam, déportées peu après, et ce choix, « négligence, inconséquence ou lapsus, signait pour la postérité la supercherie du tournage. »

En fait, *Theresienstadt* reconduit deux traits majeurs de la machine génocidaire nazie : la jonction entre la mise à mort et sa dissimulation, entre le crime et son effacement, est inscrite au cœur du tournage ; la volonté de contraindre les Juifs à participer au processus d'extermination se retrouve dans la décision d'ordonner aux internés de réaliser eux-mêmes le film de propagande.

Le film sur Westerbork, tourné entre mars et mai 1944, et consistant en 95 minutes de rushes muets,

obéit à un autre projet : en 1944, la majorité des Juifs hollandais ayant été déportée, le commandant du camp, Gemmecker, veut transformer le camp en *Arbeitslager*, ce qui lui éviterait d'être envoyé sur le front de l'Est. Du coup, le film, reprenant les codes du « film d'entreprise », insiste sur le travail des internés dans les ateliers, consacre par exemple quinze minutes sur la chaîne de recyclage des moteurs d'avion. Les divertissements ne sont pas oubliés : comme à Terezin, les internés présentent des spectacles de cabaret, mais qui ont souvent lieu le soir même des départs de convois, comme le montre entre autres le témoignage d'Etty Hillesum. Et ce sont les séquences des convois qui seront projetées au procès de Gemmecker, comme pièces à charge.

Ces séquences frappent aujourd'hui par leur déroulement paisible : ceux qui montent dans ces wagons, savent-ils où ils vont ? Ou sont-ils rassurés par la présence de l'opérateur ? Resnais visionne ces rushes en 1955 : il prend conscience de leur importance, sans savoir encore qu'il s'agit des seuls plans connus montrant le départ d'un convoi vers l'Est depuis l'Europe occidentale. Lindeperg analyse l'image de la fillette au foulard blanc, dans l'entrebâillement du wagon, devenue une icône du judéocide. En 1994, au terme d'une enquête, elle est identifiée : elle était sinti et non pas juive, « l'emblème d'un génocide sous-exposé dans l'ombre de l'extermination des Juifs. »

Impossible dans l'espace d'un compte rendu d'entrer dans les précisions des détails techniques, qui pourraient paraître fastidieux, mais se révèlent passionnants par tout ce qu'ils font émerger – du geste de l'opérateur d'alors, et du regard du spectateur d'aujourd'hui. Comme l'écrit Jean-Louis Comolli dans son dialogue avec l'auteur, « il ne viendrait pas à l'esprit d'un historien de tricher avec l'histoire de l'armement qui a été employé dans la guerre ; les caméras, leurs limites, le noir et blanc, l'absence de son, voilà des circonstances historiques qui nous en disent autant sur l'époque et la guerre que les détails des armes ou des uniformes. » Coloriser ces archives audiovisuelles, au prétexte que le spectateur n'aime pas le noir et blanc, les sonoriser quand elles étaient muettes, bref les décontextualiser, c'est estimer que le cinéma est hors histoire.

Certes, il n'est pas possible de faire abstraction de notre savoir d'aujourd'hui sur les images du passé :

Le spectateur d'aujourd'hui ne peut faire autrement que de peupler ce hors champ de cadavres, non promis dans

le champ. Mais il est non moins indispensable de garder présent à l'esprit notre distance temporelle, pour ne pas céder à ce que l'auteur appelle l'esthétique du trop-plein et de l'hypervisibilité ; chevauchement et hybridation des âges et des régimes du visible, [...] pulvérisation des durées et nivellement des temporalités.

À cette condition, l'image peut nous parler, et l'auteur rappelle le conseil de Schopenhauer à un étudiant en art : « se comporter devant le tableau comme devant un prince et attendre respectueusement qu'il s'adresse à lui ; car s'il parle le premier, il n'entendra toujours que lui-même. » Ces images nous parlent des disparus, ce livre nous enseigne à les regarder. ■

Anne Roche

## LA DERNIÈRE CATASTROPHE. L'HISTOIRE, LE PRÉSENT, LE CONTEMPORAIN

Henry Roussou  
Paris, Gallimard, coll. « Essais », 2013, 352 p.

Né au Caire en 1954, Henry Roussou appartient à une génération d'historiens de « l'après », une génération pour laquelle la « dernière catastrophe », au moment où il fait ses premiers pas en tant que chercheur, est la Seconde Guerre mondiale, sur laquelle porteront d'ailleurs ses premiers travaux [*Un Château en Allemagne. Sigmaringen, 1944-1945*, Paris, Ramsay, 1980], avant qu'il ne s'impose dans le panorama universitaire français et étranger, avec ses ouvrages sur le régime de Vichy, comme l'une des figures incontournables de l'histoire de la France contemporaine, n'hésitant pas à lever des tabous, et explorant sans relâche les aspects les plus obscurs d'un « passé qui ne passe pas » [*Le Syndrome de Vichy 1944-198...*, Paris, Seuil, 1987 ; *La Collaboration. Les Noms, les thèmes, les lieux*, Paris, MA, 1987 ; *Les Années noires. Vivre sous l'Occupation*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 1992 ; *Vichy, un passé qui ne passe pas*, avec Éric Conan, Paris, Fayard, 1994].

Le point de départ de son dernier ouvrage, au début d'une introduction éloquentement sous-titrée « Vous n'y

étiez pas ! », relate un épisode qui pourrait s'apparenter à une anecdote personnelle de chercheur. L'auteur rapporte les propos de François Bédarida, alors historien de renom, âgé d'une soixantaine d'années et ayant donc vécu la période de l'occupation, qui, à l'occasion d'un différend concernant l'organisation d'un colloque sur le régime de Vichy en 1989 à l'Institut d'Histoire du Temps Présent, s'adresse à Denis Peschanski et à Henry Roussou en leur reprochant de ne pas pouvoir comprendre, n'ayant pas vécu cette période. En réalité, le sens de l'anecdote va bien au-delà des petites rivalités stériles qui souvent traversent le champ universitaire : il s'y exprime au fond un problème historiographique qui sera au cœur d'une profonde réflexion menée par l'historien dans son ouvrage, la question de la contemporanéité, à partir de laquelle il s'attachera à penser les présupposés de l'histoire dite « du temps présent ». Qu'est-ce donc que l'histoire contemporaine, immédiate ou du temps présent, appellations concurrentes – quoique pas exactement synonymes – pour désigner une partie de la « discipline historique passée, en quelques décennies, de la marge au centre » [p. 13] ? Telle est la question à laquelle l'ouvrage de Henry Roussou s'efforce de répondre en 266 pages d'une impressionnante densité. Si le point de départ de son projet relevait d'une sorte de « manifeste offensif » [p. 23], il l'a largement dépassé pour se transformer en l'un des essais historiographiques les plus novateurs de ces dernières années.

L'ouvrage se structure en quatre grands chapitres qui abordent la question sous des angles différents. Le premier d'entre eux recherche « la contemporanéité dans le passé », c'est-à-dire la manière dont les historiens du passé ont pu penser – ou pas – le présent ou passé proche. L'auteur s'attache à retracer brièvement, depuis l'Antiquité, le statut du contemporain dans les ouvrages historiques. Si, comme l'écrit Antoine Prost, cité par Roussou, « L'histoire du temps présent est une vieille histoire ! », autrement dit que l'intérêt pour la contemporanéité n'est pas l'apanage de notre siècle, celui-ci montre cependant qu'il faut attendre la Révolution française pour que le concept d'histoire change radicalement de sens, déterminant, au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, une rupture nette entre passé et présent. Au moment même où la notion de contemporanéité s'enracine dans l'univers mental du XIX<sup>e</sup> siècle, cette période est bannie de la discipline historique, en vertu du principe nouveau du regard distant qui invalide le contemporain en tant qu'objet d'étude : « L'apparition